3 1761 05648491 8

ORBIS PICTUS
BAND 15

KLASSIZISMUS IN FRANKREICH

ERNST WASMUTH A.G. BERLIN

ND
541
W4
1922
c.1
ROBARTS

Presented to the

LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

by

MIRIAM SCHNEID-OFSEYER
DR. JACOB SCHNEID
ADAM SCHNEID

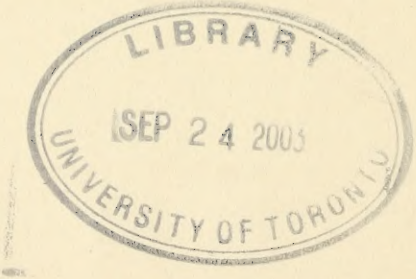
ORBIS PICTUS/WELTKUNST-BÜCHEREI
HERAUSGEGEBEN VON PAUL WESTHEIM

BAND 15

KLASSIZISMUS IN FRANKREICH

MIT EINEM VORWORT
VON PAUL WESTHEIM

VERLAG ERNST WASMUTH A. G. BERLIN



DRUCK VON A. WOHLFELD, MAGDEBURG

Muther, der Mann der geistreich pointierten Nebenbemerkungen, bemerkt einmal, die französische Kunst kehre mit David gleichsam zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Denn „seit sie bestand, herrschte in ihr ein mathematischer Geist. Poussin konstruierte seine Bilder, als wollte er geometrische Lehrsätze beweisen, und das Rokoko stellte zur Abwechslung nur diese Mathematik auf den Kopf. So frei es scheint, seine Unsymmetrie ist nur die umgestülpte Regel, die durch groteske Schnörkel sich den Anschein der Freiheit gibt. Jede Linie ist durch den Verstand berechnet, wie beim Menuett jede Bewegung des Körpers. Nachdem man diese Möglichkeiten, von der Regel abzuweichen, erschöpft, lenkte man wieder in die alten Bahnen ein, kehrte vom Verschnörkelten zum mathematisch Durchsichtigen, vom Unsymmetrischen zur geraden Linie, vom kapriziös Sprunghaften zum Festgeschlossenen, vom Malerischen zum Statuarischen zurück."

Auslegung des Rokoko, die kapriziös wie der Rokokoschnörkel selbst ist, und die doch auch — mancherlei Wahrscheinlichkeit für sich hat. Wie Galanterie und launige Bizarrerie Reaktionen gegen die zeremoniöse Grandezza der Hof-, Staats- und Gesellschaftsordnung eines roi soleil gewesen, so könnte es schon sein, daß — auch aus einer Art geistigen Ermüdung — dieser Stil der Libertinage das natürliche Widerspiel gewesen gegen ein Kunstschaffen, das immerfort mit einer gern betonten Unerbittlichkeit auf das Erhabene und Großartige gerichtet war. Wie es wiederum auch kaum Zufall gewesen sein dürfte, daß ein Sohn jener tändelnden Rokokozeit, einer, der seine ersten künstlerischen Eindrücke in dem Dresden Augusts des Starken empfing, daß Winckelmann es war, der erneut für das Kunstschaffen Ernst, Gehalt, Bedeutung und Würde forderte.

Wenn Muther, Geist seiner Zeit, auf die Spontaneität des Pinselstrichs eingestellt, wie seine eigene Schreibweise aus der Spontaneität des Einfalls lebt, auch kein Organ haben konnte für das, was er den mathematischen Geist nennt, wenn er mit dieser Kennzeichnung eher einen Mangel denn einen Wert feststellen wollte, so liegt der Feststellung selbst doch ein richtiger Kern zugrunde. In der Tat, dieser „mathematische Geist", dieser Sinn für Ordnung, Maß und Gesetz ist ein Spezifikum französischer Kunstanschauung. Nicht erst seit dem Auftreten Poussins, obzwar der ihr eigentlichster

und bedeutsamster Repräsentant gewesen. Verfolgt man die Linie der französischen Kunstentwicklung weiter zurück bis zu den beiden Clouets, dem Maître de Moulins, Nicolas Froment, Jean Fouquet und bis zu jenem Girard d'Orléans, der nach dem heutigen Stand der Forschung, die in Frankreich selbst erst in den letzten Jahrzehnten, in größerem Umfang erst seit der 1904 in Paris veranstalteten Ausstellung der französischen Primitiven sich mit dieser Frühzeit des französischen Kunstschaffens entschiedener beschäftigt hat, der erste der hier feststellbaren Malernamen ist, so ist als das Besondere und Eigene unschwer zu erkennen eine Tendenz zu jener klaren Übersichtlichkeit und bewußt gesetzhaften Ordnung, wobei es wenig ausmacht, wie weit auch fremde, vor allem italienische Vorbilder als eine Art Wahltradition aufgenommen worden sind.* Und noch weiter könnte man zurückgehen, könnte bis zu einem oft überraschenden Grade diese Geistigkeit und diese Art der Vergeistigung des Schaffens auch feststellen in der Email- und in der Miniaturmalerei, der Teppichwirkerei, den Glasfenstern von Chartres und Bourges, sogar in den Steinfiguren der Kathedralen. Wie jene Linie auch nicht abbricht mit David oder etwa mit Ingres. Cézanne und Seurat, beide beherrscht von der Idee „faire l'image", aller Gestaltung durch Planmäßigkeit und Festigkeit der Konstruktion unabänderlich harmonische, „ewige" Beziehung zu geben, setzen ihre künstlerische Existenz daran, Erneuerer jener Tradition zu werden. „Faire le Poussin sur la nature" ist

* Unnötig im einzelnen auszuführen, wie die französische Malerei, Plastik und Architektur stets die Beziehung zu Italien, dem Land der klassischen Kunst, gesucht haben. Vom 15. Jahrhundert an beginnt eine Emanzipation vom Norden, der flämischen Kunst, der gewichtige Anregungen verdankt worden sind. Der Sukzessionskrieg mit England, der auf lange Zeit Nordfrankreich abtrennt von dem nach Süden verlegten Macht- und Kulturzentrum, und die päpstliche Residenz in Avignon wirkten zusammen, um das Schaffen entschieden nach Italien hin zu orientieren. Von Fouquet weiß man, daß er 1443, dreißigjährig, dem Papst Eugen IV. nach Rom gefolgt ist, um ihn zu porträtieren. Erinnerungen an Gentile de Fabriano, Pisanello, die in seinem weiteren Schaffen auftauchen, sind Folge dieses Aufenthaltes in Italien. Man weiß, wie Franz I. bemüht war, italienische Künstler an seinen Hof zu ziehen. Lionardo, den er nach der Schlacht bei Marignano zur Übersiedelung an den französischen Hof veranlaßte, starb zu kurze Zeit darauf, um hier noch eine Wirksamkeit entfalten zu können. Andrea del Sarto, Rossi, Cellini, Primaticcio bildeten die italienische Künstlerkolonie, die von Franz berufen worden war. — Zur Zeit Ludwigs XIV. gab dann Colbert durch die Gründung der „Académie de France" in Rom diesen Beziehungen den äußeren Rückhalt. Rom ist für Poussin die eigentliche Heimat geworden; die verlockendsten Anerbietungen konnten ihn nicht in Paris halten, zum Sein wie zum Schaffen brauchte er den Geist der ewigen Stadt. Dabei ist er wie die vielen anderen auch, die ihm gefolgt sind, gerade in Rom ganz und gar französischer Geist geblieben. Corot war niemals mehr Corot, mehr Franzose als in den römischen Akten und Landschaften, die den gewichtigsten Teil seines Werkes ausmachen. Und das gleiche wäre von den römischen Landschaften Derains zu sagen.

ein anderes der Cézanne-Worte, das diese Zielsetzung auch programmatisch festlegt. Und es ist zur Genüge bekannt, mit welcher Einhelligkeit die junge Generation in Frankreich, der ganze Kubismus, Picasso, Braque, Lhote und vor allem Derain gerade hierin Cézanne und Seurat Folge leisten. Tradition, womit zugleich diese nationale Tradition gemeint wird, ist das Endziel, das ihre Revolution zu verwirklichen trachtet. Wie von Boucher bekannt ist, daß er dem jungen David keinen besseren Rat zu geben wußte, als zu dem Klassizisten Vien in die Lehre zu gehen, so weiß man, daß „als edelster Schmuck" in Degas' Atelier einige Bildnisse von Ingres hingen. Und es nimmt nicht Wunder, Derain, der heute als der eigentliche Repräsentant jener Bestrebungen gilt, wie einst Ingres, wie David, wie Poussin Bekenntnis ablegen zu hören zu der Kunst des Mannes, der von je berufen schien, als Vermittler des klassischen Kunstgeistes zu wirken: Raffael (wobei, was in Deutschland hinzuzufügen nicht unnötig sein dürfte, nicht gerade an den Raffael der Dresdener Madonna zu denken ist). Wie Delacroix von dem „admirable balancement des lignes de Raphaël" sprach, so soll Derain kürzlich zu André Salmon gesagt haben: „Raphaël est le plus grand incompris. Raphaël n'est pas un maître des jeunes gens, il ne peut pas faire école chez les débutants. Il convient de n'aborder Raphaël qu'après beaucoup de déception. Si on part de lui, c'est un désastre. C'est un génie capable de gâter les plus grands. Il y a de douloureux exemples!... Raphaël est au-dessus du Vinci, lequel est un habile calculateur et qui, loin d'être divin, a un certain goût de la corruption. Raphaël seul est divin!" Und wenn man in Chantilly nach einem Gang durch die Kabinette der französischen Primitiven in jenen Raum gelangt, der nicht zu Unrecht die Bezeichnung „Sanktuarium" trägt, so ist es einem, als ob die vierzig Fouquet-Miniaturen und die beiden Raffaels, oder ich möchte lieber sagen: der eine dieser beiden Raffaels: das kleine Frühbild der drei Grazien, füreinander, für ein solches Beieinander entstanden wären. In diesem Fouquet, dem Miniaturisten wie dem Maler, der auch als Maler seine Herkunft von der Buchminiatur nicht verleugnet, hat man den Repräsentanten der französischen Malerei des 15. Jahrhunderts zu sehen, wie man in Poussin den Repräsentanten des 17. Jahrhunderts erblickt, und wie man im 16. Jahrhundert neben den Italienern, die Franz I. nach Fontainebleau zu ziehen bemüht war, auf die beiden Clouets oder die Bildhauer Colombe und Goujon trifft, so stand im Jahrhundert des Rokoko neben Watteau und Frago und neben Houdon ein Chardin. Wie vieles auch sonst noch im eigensten Sinne französisch anmutet — ein Land, auch eins von weniger reichem Kunstschaffen als Frankreich, strahlt ja in seinem künstlerischen Erleben nach vielen Richtungen hin aus, die eine Grundeinstellung, von der man ausgehen kann, um so reicher und reizvoller variieren, je weiter die

Persönlichkeit ihren Spielraum zu nehmen sich gestatten kann —, was durch diese Namen, ihren Umkreis, ihre Wegbereiter und ihre Nachfolger charakterisiert wird, dürfte anzusehen sein als der besondere Beitrag, den der französische Kunstgeist der Gesamtentwicklung beizusteuern hat. Wesenszug dieser Bildner — und sie sind durchaus als charakteristische Exponenten für französisches Kunstschaffen zu nehmen — ist die durchsichtige Klarheit und klare Bewußtheit der Gestaltung, die Abgewogenheit im Ganzen und Einzelnen, die „Haltung", man darf sogar sagen: die aristokratische Haltung. Für die Stabilität des Gefüges scheint eine Verantwortlichkeit zu bestehen, die der des Architekten für seine Konstruktion in nichts nachsteht. Und verbunden damit oder auch Folge davon ist eine Vorliebe für plastische Bestimmtheit, für Einfachheit, Ruhe und Weiträumigkeit. Weiträumigkeit, von der man einen Begriff hat, wenn man den Großen Platz von Arras kennt, der großartige stadtbaukünstlerische Lösung ist durch die planvolle Beherrschung, die einheitliche Struktur, die im letzten Sinne geistige Durchdringung der Massen. Das, was solche Platzanlage vergleichbar macht mit den Bildanlagen jener Maler, ist das Ineinanderklingen aller Teile zu einem harmonisch edlen Ganzen, die Selbstverständlichkeit dieses Ineinanderklingens, jener Sinn für „stille Größe", den Winckelmann und mit ihm sein französischer Zeitgenosse, der Graf Caylus, an der Antike bewundern. Man vergegenwärtige sich einmal neben jener Martyriumfolge des hl. Georg (Abb. 2) die Kreuztragung des Hans Multscher, die Kreuzigung des Hausbuchmeisters oder den Mäleskircher. Bemerke, wie sich hier nach dem „pittoresken Prinzip", der Forderung Schlegels, des deutschen Romantikers, alles stößt und drängt und vordrängt, wie — was hier den Reiz ausmacht — jede Gestalt als Einzelwesen in ihrer Sonderheit zur Geltung kommen möchte, alles da ist als individuelle Wesenheit, als charakteristische Stimme eines Orchesters, das sich ohne Dirigenten durchspielt. Gewiß, auch solche französische Komposition ist bewegt und erregt genug, ist erfüllt von Aktion, auch hier ist unverkennbar ein Wille, das Individuelle und Charakteristische der Erscheinung festzuhalten. Aber noch entschiedener wirkt eine Tendenz zur straffen plastischen und räumlichen Disziplinierung, zu jener klaren Übersichtlichkeit, wie sie nicht anders, nur entschiedener, nur bewußter noch der Malerei etwa des Maître de Moulins (Abb. 10 und 11) den charakteristischen Zug gibt. Was da, was bei Fouquet, Froment, Jean und François Clouet, Corneille de Lyon, Poussin, den Brüdern Le Nain, Chardin, Ingres wie in der Tragödie der Corneille und Racine als Einklang, als eingeborener Sinn für Ordnung, Maß und Gesetz spricht, sind die Voraussetzungen einer klassischen Kunst.

* * *

Diese Kunst steht oberhalb des Konfliktes von Gesetz und Natur. Für sie ist beides eher Ergänzung als Gegensatz. Gesetz bedeutet hier nicht Verzicht und auch nicht Widerstreit gegen die Natur: vielmehr wird in der Natur selbst erkannt der Inbegriff des Gesetzhaften. Das sinnliche Erlebnis ist für diese Art des Schaffens zugleich geistiges Erlebnis, wird gewissermaßen existent erst als Tatsächlichkeit des Bewußtseins. Die Ratio hilft klären, wählen, ordnen. „Alles, was wir von den Sinnen empfangen, muß einmal beiseite gelegt werden, damit wir vernehmen, was die reine und unverdüsterte Vernunft uns sagt", heiß es bei Descartes, dem Landsmann und Zeitgenossen Poussins. Die Natur ist das Material der Kunst, aber nur insoweit, als ein immanentes Gestaltungsprinzip sich durch sie zu verwirklichen vermag.

Kennzeichen einer klassisch gerichteten Kunst ist es, daß sie ein objektiv bestimmtes und bestimmbares Idealbild des künstlerisch Schönen in sich trägt. Klassizismus kennt und erkennt an einen Maßstab des Vollkommenen, wirtschaftet gleichsam mit einer konstanten Größe, weiß, welches die Leistung ist, die man zu vollbringen hat, und hat sich der Mittel bewußt zu werden, die die Leistung ermöglichen. Romantische Kunst drängt ins unfaßbar Unendliche, ist im eigentlichen Sinne ziellos. Ein ruheloses, nie befriedigtes und nie zu befriedigendes Suchen ist in ihr. „Wir sind nichts, was wir suchen, ist alles." Zustreben dem Ziel, auch dem unerreichbaren, ist Reiz an sich; romantische Kunst findet Befriedigung, wenn überhaupt, so im Schaffensrausch selbst. Er ist die Gnade; der Eingebung, der Inspiration der schöpferischen Persönlichkeit wird das Beste verdankt. In jedem Werk und durch jedes Werk formuliert sie gewissermaßen ihr Schaffensideal aufs neue. Klassische Kunst findet ihre Stärke darin, daß sie sich Maß und Ziel setzt. Begrenzung empfindet sie nicht als Beeinträchtigung, sondern als Unterstützung bei dem Bestreben, ein Können bis zur äußersten Vollkommenheit zu entwickeln. Sie ist sich des Weges, der Mittel und des möglichen Enderfolges bewußt; überlegt organisiert und konzentriert sie die Kräfte. Klare Eindeutigkeit der Wirkung, Klarheit auch im Tun und Lassen ist ihr Notwendigkeit. Sie ist mehr intelligent als spekulativ; ihre Bewußtheit mißtraut dem Dämon, der sie in ein unsicher Ungewisses hineinreißen könnte. Das Gewisse, das Bestimmte, die faß-, beweis- und umgrenzbare Größe ist hier das Beglückende. Das „Voll-Endliche", wie Rickert den Gegensatz zu dem Un-Endlichen formuliert hat, ist ihr Ideal. Dieser ihrer Aufgabe gegenüber hat sie Distanz und strategische Einsicht. Anders ausgedrückt, der intellektuelle Mensch bedeutet ihr mehr als der intuitive. Wie ihr überhaupt höchstes „Bewußt-Sein" Voraussetzung für geniale Leistung ist. Daher ist sie objektiv, sachlich, geistig diszipliniert. Ihr fehlt das Organ für jene Genialität, der

im Rausch der Ekstase, sich selbst unbewußt, das Undenkbare gelingt, wie sie auch gering nur schätzt den Reiz des Spontanen und subjektiv Stimmungshaften, so bestrickend er mitunter auch sich zu äußern vermag; das Geniale ist ihr eine klare und eindringende Erkenntnis des sachlich Notwendigen, Richtigen, objektiv Bedeutenden.

Aus der Überzeugung heraus, daß das Organ der Erkenntnis: die Vernunft, ihr eine weitreichende Unterstützung zu gewähren vermöge, glaubt sie an Regel und Gesetz. Jener Lionardo, der unermüdlich ist im Meditieren und Forschen, weil er des Glaubens ist, daß für das Kunstschöne auch sich ein Urprinzip feststellen lassen müsse, jener Dürer, der seinen romantischen Anfängen zu entwachsen sucht, indem er vermeint, jenen Kanon finden zu müssen, dem sie, wie er überzeugt ist, jenseits der Alpen ihre Größe verdanken, jener Typus Künstler, der das Wort aufgenommen hat, „der Pinsel, den der Maler führt, solle in Verstand getunkt sein", ist ihr Repräsentant. Daß man in Frankreich für den Maler, der heute noch die höchste Schätzung genießt, daß man für Poussin zu Lebzeiten schon kein ehrenderes Epitheton finden zu können vermeinte als den eines „peintre philosophe", ist von dem Gesichtspunkt aus höchst charakteristisch. Immer wieder scheint die französische Kunstentwicklung zu diesem Typus hinzuführen. Jene Klarheit und Bewußtheit der geistigen Anschauung, die man der Rasse nachrühmt, gehört zu den Ingredienzien auch ihres Kunstschaffens. Sie hat keinen Rembrandt hervorgebracht, aus dessen Hell-Dunkel unnenn- und unfaßbar Seelisches geheimnisvoll geistert, auch keinen Grünewald, dessen Dämonie so viel des Rätselvollen birgt, mehr oder minder ausgeprägt war stets die Tendenz, das Metaphysische als anschaulich gewordenen Begriff in die Erscheinung zu bringen. Wenn Shakespeare im Gegensatz zu den Corneille und Racine anzusehen ist als der Repräsentant germanisch nordischer Geistigkeit, so ist — bei aller Verschiedenheit des Ausmaßes — eine Erscheinung wie Le Nôtre nur denkbar als Sohn jener Île de France, deren Luft schon von einer so klaren Durchsichtigkeit, so bestimmt modellierenden Helle, so frei von verschleiernden Dämmernebeln ist. Unabhängig selbstsicher, als überlegener Geist steht er der Natur gegenüber, formt sie um nach seinem Willen, seiner künstlerischen Intention, projiziert in sie hinein einen neuen Rhythmus, den Rhythmus einer kraftvollen Männlichkeit. Man darf sagen, daß hierin, in dem leidenschaftlichen Verlangen, „das Gesetz" zu erkennen und zu erfüllen, einer der Wesenszüge des französischen Kunstschaffens zu sehen ist, wogegen auch nicht spricht, daß, wie Muther in seiner zitierten Bemerkung bereits angedeutet hat, ab und an eine Zwischenperiode sich ergibt — der Manierismus der von Primaticcio inspirierten Schule von Fontainebleau war eine, das Rokoko eine andere, der Impressionismus die letzte —, die scheinbar

Emanzipation ist, Gegenbewegung, notwendig, um der Entartung in rein begrifflichen Intellektualismus zu begegnen, und die in Frankreich schließlich wieder dahin führt, wohin auch der Impressionismus geführt hat: zu einer Erscheinung wie Cézanne, dem erneuten Bekenntnis zur großen klassischen Ordnung.

* * *

Der „mathematische Geist" oder, wie man heute in Paris mit Vorliebe zu sagen pflegt, der „sens constructif", ist im Grunde wohl das, was Goethe in der programmatischen Betrachtung über „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" mit dem Stil gemeint hat, der „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, in sofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greifbaren Gestalten zu erkennen", ruht. Es ist das zwiefache Begehren, durch das Zufällige der Erscheinung zu dem im höchsten Sinne Charakteristischen der Erscheinung vorzudringen und zugleich das Organische der Gestaltung zu einem lebendig sinnlichen Organismus zu entwickeln. Durch den Geist wird die Natur angeschaut auf ihre ideelle Struktur hin, auf die Allverbundenheit ihres Seins, ihr Daseinsprinzip. Es wird gern gesprochen von einer „höheren" Natur, höhere, weil wahrere, weil in ihren weiteren Zusammenhängen erfaßte Natur. Und wie das gemeint ist, als ein Vordringen durch die Vielfalt der Erscheinung zur Einheit, so besteht das Kunstwerk dadurch, daß es aus seiner Einheit heraus ein reich und vielfältig akzentuiertes Formleben entfaltet, in der Wert und Existenz jedes einzelnen Formelementes vom Ganzen aus bestimmt ist. Ein Stilleben von Chardin wie jenes delikate Porzellanstück des Louvre (Abb. 38), das wie Dichtung des Li tai po anmutet, ist ein kleines Universum in sich. Schon das hat es mit dem großen Universum gemein, das auch da jeder sich herauszuholen vermag, was er für sich sucht. Wie vor einem Alpengletscher der eine vielleicht einen Begriff bekommt von der geologischen Struktur, der andere die Aufstiegsmöglichkeiten abschätzt, der dritte von der Großartigkeit des Landschaftsbildes hingerissen wird, ein vierter das, ein fünfter jenes findet, so haben verschiedenartige Betrachteraugen in den Bildchen dieses Chardin bald dies, bald das sehen können. Für die einen war er der ehrsame Kleinbürger, der Hausmütter mit ihren Kindern beim Flicken, Stricken, am Herd oder vor dem angerichteten Eßtisch schilderte, der Hausgerät: Mörser, Pfannen, Kannen, Töpfe, Blumen, Musikinstrumente, was er so vor sich sah, zu gefälligen Stilleben arrangierte. Anderen war er ein stiller Poet, der eine melancholische Grazie um die Dinge breitete. Wieder anderen ein deliziöser Kolorist, „einzigartig dieses Berühren nichtssagender Dinge und ihre Umwandlung durch den hinreißenden Glanz der Wiedergabe" (Goncourt). Gewiß,

er war alles das. Wer seine Freude hatte an der harmlosen Anspruchslosigkeit, mit der ein gleichgültiges Küchenutensil wiedergegeben war, mochte glauben, daß dieser Mann nie anderes gewollt habe, als ihn auf die Art zu charmieren. Aber hinter all dem, hinter dieser so überaus anmutigen Außenseite steckt, verborgen, erkennbar denen nur, die das Organ haben, ihn zu erkennen, ein anderer Chardin, dessen geheime Leidenschaft es war, in die Bildchen, die man als Bildchen, als anmutenden Zimmerschmuck nahm, etwas noch hineinzumalen, was höchster künstlerischer Esprit war. Sieht man sich tiefer hinein in diese Malerei, etwa in jenes Porzellanstück, so wird einem offenbar, daß jene so simple Natürlichkeit und reine Zufälligkeit Fiktion, daß gleichsam mit dem bürgerlichen Betrachter ein einzigartiges Versteckspiel getrieben ist. Es wird durch das Gegenständliche der Darstellung in der Tat der Anschein des Zufälligen hervorgerufen, aber in dem anderen dahinter, dem Leben der Formen, wirkt sich aus ein Ordnungswille, der unvergleichlich ist. Da steht neben dem Krug, der als aufragender Zylinder mit dem voll ausladenden Henkel den Raum so bestimmt akzentuiert, vor dem braunen Lederkasten, der die Tiefendimension gibt, eine Porzellanschale; der Deckel ist davor liegen geblieben, man hat scheinbar vergessen, ihn wieder aufzusetzen. Deckel, Schale und in dem Etui ein Deckelgriff, über den das Pfeifenrohr hinwegstreift, das reiht sich auf in einer Bewegungsrichtung, der gleichen Bewegungsrichtung wie die kleine Tonpfeife rechts oder wie auf der anderen Seite das Stilleben, das sich aus Silberbecher und Kristallflakon aufbaut, wobei noch einmal der gleiche Takt: kleine Masse, zur Seite vorgesetzt der größeren Masse, angeschlagen ist. Von dem Pfeifenkopf links über den Knopf der Flasche hinauf zu dem Etuirand führt eine imaginäre Linie, der eine gleichgerichtete Grade entspricht, die man oben von der linken Ecke des Etuirandes nach der einen Kante des Porzellandeckels ziehen könnte und die in ihrem Verlauf den Punkt berührt, wo der obere Rand der Porzellandose den Krug schneidet. Tischkante und Pfeifenrohr, Pfeifenrohr und Etuikasten, das bildet korrespondierende Winkel, die sich auch sonst feststellen lassen. Und dieses lange Pfeifenrohr, wohin zielt es? Nach einem ganz bestimmten Punkt: dem Henkelansatz der Kanne. Und es ist so, als ob die Einbuchtung des Ausgusses ein Zurückweichen der Masse vor diesem Zug wäre. Und wenn auch der Eindruck besteht, als ob das Ganze der Komposition sich wie eine Pyramide aufbaute, so ist es doch auch so, als ob hier drei Stilleben: links das mit dem Silberbecher, rechts das Glas mit Schlagrahm nebeneinander beständen, und endlich ist es auch so, als ob die beiden Tonpfeifen da wären, um diese beiden Stilleben gewissermaßen an die Mittelgruppe heranzuziehen und an das Zentrum zu binden. Ich weiß, es ist nicht kurzweilig, solche Struktur in Worten nachzuzeichnen, und wenn

man das hier erschöpfend tun wollte, so hätte man ganze Seiten zu schreiben. Immer neue Verhältnisse und Beziehungen würden erkennbar werden. Und es würde schließlich so sein, als ob hier alles durch alles und mit allem verbunden wäre. Harmlosigkeit? Zufälligkeit? Besteht hier nicht alles aus einer großen und großartigen geistigen Disposition? So grotesk und so kühn es auch klingen mag, es scheint da gewaltet zu haben eine Vor-Sehung, die vergleichbar nur wäre mit jener schöpferischen Planmäßigkeit, die die Bahn der Gestirne bestimmt. Und wie genial solche Konstruktion auch gefügt ist, sie bleibt doch immer wie Knochengerüst umwachsen vom Fleisch, sie ist unterirdisch da, als Takt einer reichen, sinnlich sprühenden Musik. Vergessen wir nicht, daß Chardin und Mozart dem gleichen Jahrhundert zugehören. Das ist die Magie eines Geistes, der scheinbar sein Genüge darin fand, simple Küchenstilleben zu malen. Es ist schon zu glauben, daß das das künstlerische Ziel dieses schöpferischen Gestalters gewesen ist. Andere mögen darüber hinwegsehen, mögen das einschätzen als das intellektuelle Vergnügen eines Künstlergeistes; das Klassische der Leistung, das Bleibende und immer wieder Faszinierende findet von hier aus seine Erklärung. Und es ist nicht das allein, diese Einheit, die all und jedem sein Maß, seinen Wert, im eigentlichen Sinne das Dasein gibt, diese unendliche Harmonie, dieses Unaufhörliche an Beziehung gibt noch eins: Intensität. Es braucht nicht Quantität, nicht — wie bei Delacroix, der Romantiker, aber französischer, was besagen will und was seine Schriften deutlich genug auch besagen: stets disziplinierter, bewußt organisierender, jeder Wirkungsmöglichkeit vollkommen bewußter Romantiker war — große Begebenheit, nicht wuchtende Linie, nicht rauschende Farbe aufgeboten zu werden. Durch diese Beherrschtheit, durch diese bewußte Ökonomie steigert eins das andere, verleiht ihm Nachdruck, macht es vielsagend und im ureigensten Sinne bedeutend.

Die „Odaliske" von Ingres (Abb. 48). Auf den ersten Blick erscheint sie farblos, hart, kalt, unmalerisch. Hierin wäre der impressionistischen Ästhetik recht zu geben — sofern es gestattet ist, ein Bild und einen Künstler auf den ersten Blick hin zu werten. Denn, sofern man mit solcher ersten Impression sich nicht begnügt, wenn man solche Gestaltung nicht oberflächlich, sondern von Grund auf zu erfassen trachtet, dann kann es geschehen, daß das, was zunächst hier als Spröde erscheint, sich offenbart als — eine große Verhaltenheit. Diese Odaliske ist als Malerei eher Vestalin als Odaliske, keine kokette Schöne, eine von jenen unnahbaren Frauen, die ihre Glut bis zur Stunde der Erfüllung in sich speichern. Es gibt Augen, klar wie ein Spiegel — so ist diese Malerei. Nichts „Interessantes", nichts Unbestimmtes, vielmehr alles übersichtlich, überlegt, in sich ruhend und gefestigt. Regel und Methode sind nicht greifbar wie in einem Akademikerwerk; Ingres war

auch Akademiker, z. B. in dem großen „Homer", aber nicht hier, nicht in dem Türkenbad, nicht in der Badenden oder gar in der einzigartigen „Venus Anadyomene" von Chantilly. Vor solcher Malerei oder soll man sagen: solcher Architektur könnte man denken an ein straff gebautes Romanwerk wie die „Madame Bovary", wo alles wie die Zahnung eines Zahnrads ineinandergreift, alles weithin vorbereitet und am gegebenen Platz wie selbstverständlich dann da ist. Solche „harte" Linie, wie sie den Akt umreißt, ist sie nicht eigentlich melodiöse Bewegtheit? Ist es überhaupt möglich, solchen Kontur isoliert zu betrachten, herauszubrechen aus dem Ganzen, das ein Auf und Ab, ein geschlossenes System von an- und abschwellenden Akkorden ist? Die Bogenlinie der Vorhangfalte schwingt weiter in dem Armkontur und ist zugleich Auftakt oder Echo für die weit ausladende Rückenkurve. Die gleiche Strategie in der Anlage der Farbgebung. Als stärkster Ton ist unten in der rechten Bildecke, oberhalb des einen Fußes und wirksam kontrastiert durch den fahlen Fleischton, ein kleiner roter Fleck, das Rot eines Pfeifenkopfes. Ein abgedämpftes Rot, das japanischer Lacke. Dieses Rot steht nicht allein und für sich in der Fläche. Es strahlt aus oder ist vorbereitet in ein paar roten Tupfen, die als Stickerei in das Blau des Vorhangs eingesetzt sind. Auf der Gegenseite der Diagonale, die der Frauenkörper durch die Fläche entwickelt, ist Abschluß wiederum das kalte Blau eines Vorhangzipfels. Zwischen diesem Rot und diesem Blau schwebt gleichsam die ganze Skala: Blau, Weiß, Grau, Mattgold, Rot. Im einzelnen jeder Ton verhalten, gewollt kühl. Aber wiederum durch die Rapports, durch Relation und Kontrast überraschende Steigerung. Kaltes Weiß wird gegen ein noch kälteres Blau gestellt. Wie ist die Wirkung? Das Weiß wirkt nicht mehr frostig, sondern, gemessen an dem Blau, an dem noch kälteren Ton, nimmt es für das Gefühl Wärme an. Was ganz natürlich ist. Es ist so, wie wenn man bei schneidendem Frost unversehens mit der Hand an ein Eisengitter gerät. Man zuckt zurück, meint, die Luft, die einem vordem noch so eisig vorkam, sei doch immer noch viel wärmer als jenes Eisen. Und so — gewissermaßen auf einer Skala, die ganz unten einsetzt — steigert sich in dieser Malerei der „Odaliske" allein durch die Kontrastierung alles bis zu dem Gipfelpunkt: jenem Rot. Ist das Farblosigkeit? Es ist eine Intensivierung des Koloristischen, die verzichten kann auf das primitivere Mittel, durch stark sprechende Farben starke Wirkung zu erzielen. Wie lautlos, möchte man sagen, gelangt bei Poussin, wenn auf noch ein Werk dieser Reihe verwiesen werden darf, die Szene zwischen Eliezer und Rebekka (Abb. 28) zur Monumentalität! Einzig dadurch, daß jede Geste, jeder Kopf, jede Handhaltung, jede Gewandfalte, jeder Klang in diesem Pastorale Akkord ist einer Melodie, die hallt und weiterhallt und immer wieder Echo findet, so weit die

Welt hier reicht. So, scheint mir, ist jenes „faire l'image" des Cézanne zu verstehen.

Dieser Klassizismus, der ein so ausgeprägtes Ideal des Vollkommenen in sich trägt, steht dem Phänomen der Erscheinung nicht halt- und nicht hilflos gegenüber. Er hat für die Wiedergabe des Sichtbaren eine bestimmte und unwandelbar bleibende Projektionsebene gefunden. Er hat eine Gewißheit, die ihm Sicherheit und mit der Sicherheit auch Freiheit gibt. So ist es begreiflich, daß dieser hochgestimmte Idealismus es wagen kann, sich rückhaltlos hinzugeben an die Natur. Er ist gefeit dagegen, sich an das Ephemere und Entschwindende zu verlieren; da er in sich Maßstab und Distanz hat, ist für ihn lebendige Sinnlichkeit stets Zuwachs an Kraft. Diese Künstler hat man in Frankreich die großen Realisten genannt, die „Realisten des Bleibenden" im Gegensatz zu jenem anderen Realismus, dem des Zufälligen.

Freilich, wo diese ständige Durchsetzung des Gesetzhaften und abstrakt Geistigen mit Wirklichkeitsanschauung fehlt, da erhebt sich die Gefahr eines Manierismus, dem auch die Kunstentwicklung in Frankreich wiederholt erlegen ist. Das pomphafte Repräsentationsstück, mit dem die Lebrun, Coypel, Blanchard, Audran, Houasse, Jouvenet ihr höfisches Publikum befriedigten, die Davidschule, der Umkreis um David und Gérard, von dem der neueste Historiker der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts André Fontainas als vom „faux classicisme" spricht, wären Beispiel dafür. Dieser falsche Klassizismus wie alles Kunstschaffen, das eine Lehre annimmt, ohne sie in ihren geistigen Voraussetzungen zu begreifen, das sich an „Regeln" klammert, in der Regel Dogma sieht, dem man gläubig sich zu vertrauen habe, zählt nicht. Das gehört in das wenig anziehende Kapitel, Akademismus geheißen. Daß Frankreich das Land ist, das die erste Kunstakademie begründet, das gewissermaßen diesen „Akademismus" erfunden hat, ist gewiß auch nicht Zufall. Als fünf Jahre nach dem Regierungsantritt Ludwigs XIV., am 20. Januar 1648, die Académie française eingerichtet wurde, da war die Absicht nicht nur „die Kunst zu fördern", um auch aus ihr ein Organ des königlichen Repräsentationsbegehrens zu machen, da hat man nicht zuletzt auch daran gedacht, durch eine Art Kunstverfassung, durch Stipulierung eines Kunstideals, durch Festlegung von Maximen und Methoden diesem irregulären Kunstwesen innerhalb der absolutistischen Hierarchie der Staatsverfassung eine erkennbare und auch staatlich anerkennbare Rangordnung zu geben. Wenigstens hat Lebrun, der erste und man darf sagen: der bis auf den heutigen Tag von allen Akademikern der ganzen Welt nachgeeiferte Direktor, seine Aufgabe so aufgefaßt. In den „Konferenzen", die er sofort einrichtete, „wurde den Künstlern als die höchste Aufgabe ihres Schaffens die Nachahmung der für vorbildlich erklärten Muster eingeprägt . . ., wurde die

italienische Lehre vom decoro zu jenem System der Bienseancen und Convenancen entwickelt, mit dem die Rang- und Würdenordnung, ja man kann fast sagen, die Etikette eines absolutistischen Königshofes auf die Kunst übertragen wurde" (Dresdner). Lag in der Linie der französischen Kunstentwicklung dieser Akademismus, so lag es auch im Naturell dieser kunstbegabten Rasse, stets aufs neue ihn zu überwinden durch jenen beneidenswerten Einklang von Geistigkeit und Sinnlichkeit, aus dem heraus das entstanden ist und das entsteht, was man in Frankreich als den „grand goût" bewundert. Und wenn jetzt wiederum auf der Grundlage der klassischen, der von Cézanne erneuerten klassischen Tradition ein „Neo-Akademismus" sich in Szene zu setzen beginnt, so sind grade heute doch auch die Kräfte erkennbar, die, durch das Beispiel Cézannes ermutigt, die wahre Tradition des Landes fortzusetzen bestrebt sind.

Literatur

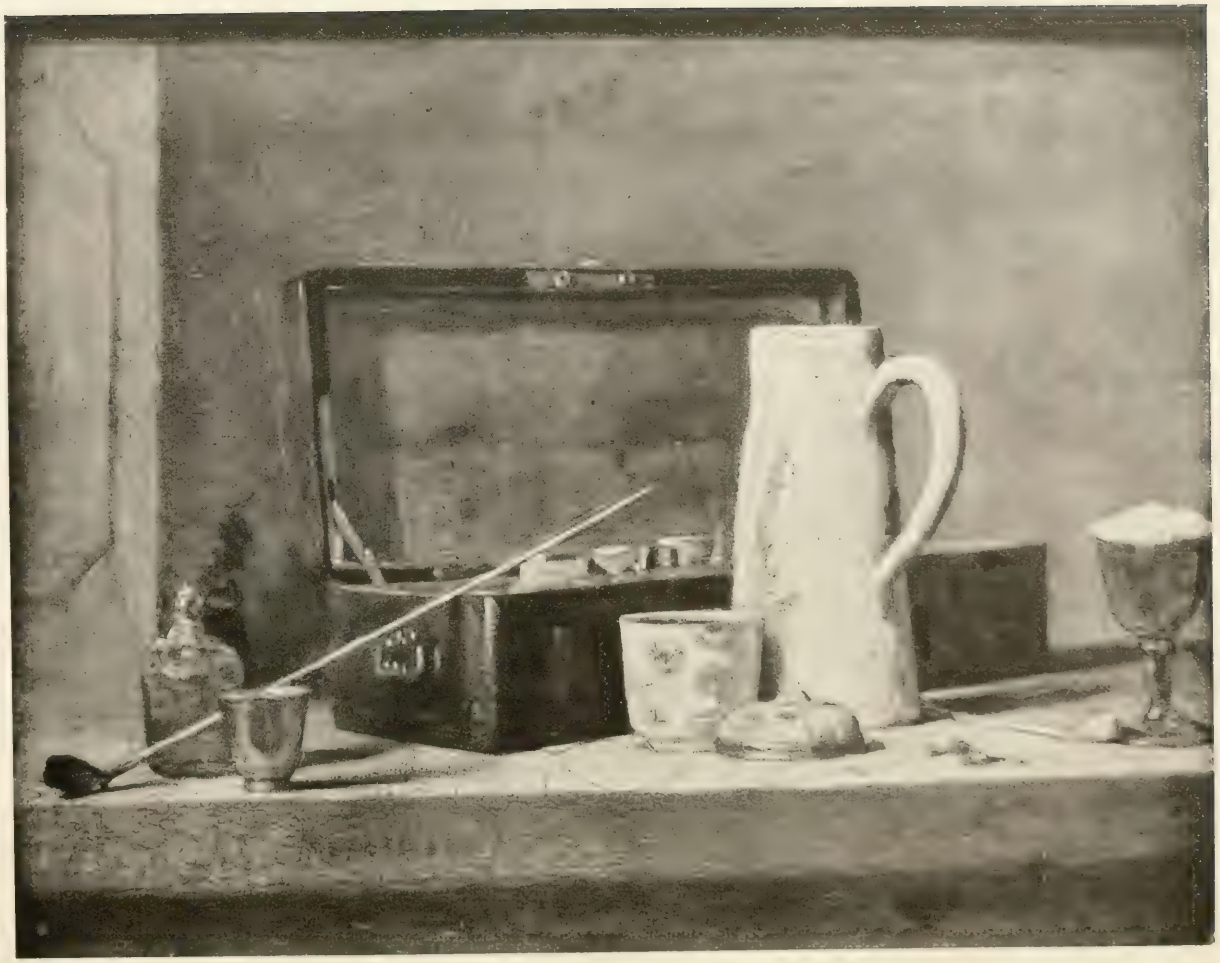
Henry Bouchot: La Peinture en France sous les Valois. 2 Bde. Paris 1904.
H. Laffillée: La Peinture murale en France avant la Renaissance. Paris 1904.
P. Mantz: La Peinture française du IXe au XVIe siècle. Paris 1898.
F. Gruyer: Chantilly. 3 Bde. Paris 1900.
H. Lemonier: L'Art au temps de Richelieu et de Mazarin. Paris 1893.
A. Félibien: Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellents peintres. 5 Bde Paris 1666–1688.
A. Fontaine: Les doctrines d'Art en France. De Poussin à Diderot. Paris 1908.
E. und J. Goncourt: Die Kunst des 18. Jahrhunderts. 2 Bde. Deutsche Übersetzung. München 1921.
Comte de Caylus: Vie d'artistes de XVIIIe siècle, discours sur la peinture et la sculpture. Herausgegeben von A. Fontaine. Paris 1910.
L. Bertrand: La fin du classicisme et le retour à l'Antique. Paris 1897.
A. Fontainas/L. Vauxcelles: Histoire générale de l'Art français de la Révolution à nos jours. Paris, im Erscheinen.
Louis Hourticq:, Geschichte der Kunst in Frankreich. Stuttgart 1912.

Abbildungen

1. Porträt Johann des Guten. 1359. Zugeschrieben Girard d'Orleans. Paris, Bibliothèque nationale.
2. Martyrium des hl. Georg. Französischer Meister um 1430.
3. Auferstehung. Schule von Amiens. 1460.
4. Jean Fouquet (gegen 1415 geboren, um 1480 gestorben): Porträt Charles VII. Paris, Louvre.
5. Jean Fouquet: Der Mann mit dem Weinglas. Wien, Sammlung Wilczek.
6. Die Bekehrung des Paulus. Aus dem Gebetbuch des Etienne Chevalier. Miniatur von Jean Fouquet. Chantilly, Musée Condé.
7. Das Leichenbegängnis der Jungfrau Maria. Aus dem Gebetbuch des Etienne Chevalier. Miniatur von Jean Fouquet. Chantilly, Musée Condé.
8. Schule des Jean Fouquet: Madonna mit Engeln. (Agnes Sorel.) Antwerpen, Museum.
9. Niclas Froment (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts): Jeanne de Laval, Gemahlin des Königs René. Ausschnitt aus dem Tryptichon des Königs René. Aix, Kathedrale.
10. Maître de Moulin (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts): Stifterin und hl. Madeleine. Paris, Louvre.
11. Maître de Moulin: Kardinal Charles de Bourbon. Chantilly, Musée Condé.
12. Frauenporträt. Um 1500. Paris, Louvre.
13. St. Louis und St. Baptiste. Schule von Paris. 1840. Paris, Palais de Justice.
14. Jean Clouet, genannt Jeannet (gestorben 1540): Bildnis Franz I. Paris, Louvre.
15. Jean Clouet: Bildnis eines jungen Mannes. München, Alte Pinakothek.
16. François Clouet (geboren um 1510, gestorben um 1572): Porträt der Königin Claude, Gemahlin Franz I.
17. François Clouet: Porträt der Marguerite von Valois, Königin von Navarra. Chantilly. Musée Condé.

18. François Clouet: Diane de Poitiers nimmt ein Milchbad. Richmond, Sammlung Cook.
19. François Clouet: Porträt der Marguerite d'Angoulème, Schwester Franz I. Chantilly, Musée Condé.
20. François Clouet: Porträt des Dauphin Franz, Sohn Franz I. Chantilly, Musée Condé.
21. Corneille de Lyon (2. Hälfte des 16. Jahrhunderts): Porträt der Marguerite de France, Duchesse de Berry. Chantilly, Musée Condé.
22. Diana. Schule von Fontainebleau (nach 1530). Paris, Louvre. Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin.
23. Diane de Poitiers am Hof Heinrichs II. und der Katharina von Medici. Schule von Fontainebleau. Warschau, Nationalmuseum.
24. Brüder Le Nain (Antoine 1593—1648, Louis 1598—1648 und Matthieu 1607—1677): Porträtgruppe. London, National Galery.
25. Brüder Le Nain: Heimkehr von der Heuernte. Paris, Louvre.
26. Brüder Le Nain: Schmiede. Paris, Louvre. Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin.
27. Philippe de Champaigne (1602—1674): Porträt der Catherine-Henriette d'Angennes, Comtesse d'Olonnes.
28. Nicolas Poussin (1594—1665): Eliezer und Rebekka am Brunnen. Paris, Louvre.
29. Nicolas Poussin: Die Blinden von Jericho. Paris, Louvre.
30. Nicolas Poussin: Landschaft mit Matthäus und dem Engel. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
31. Nicolas Poussin: Der Herbst. (Die Traube aus dem verheißenen Land.) Paris, Louvre.
32. Nicolas Poussin: Bacchanale. Madrid, Prado. Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin.
33. Nicolas Poussin: Landschaft mit Orpheus und Eurydike. Paris, Louvre.
34. Claude Gellée, genannt Lorrain (geboren um 1600, gestorben 1682): Akis und Galathea. Dresden, Galerie.
35. Claude Gellée, genannt Lorrain: Einschiffung der hl. Ursula. London. National Galery.
36. J. S. Chardin (1699—1779): Stilleben. Karlsruhe, Kunsthalle.
37. J. S. Chardin: Das zubereitete Frühstück. Wien, Lichtenstein-Galerie.
38. J. S. Chardin: Stilleben (Küchenutensilien). Paris, Louvre.
39. J. L. David (1748—1825): Schwur der Horatier. Paris, Louvre.
40. J. L. David: Tod Marats. Brüssel, Musée Moderne.
41. J. L. David: Mme Morel de Tangry mit ihren Töchtern. Paris, Louvre.
42. François Gérard (1770—1837): Amor und Psyche. Paris, Louvre. Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin.
43. Damenporträt. François Gérard zugeschrieben. Nancy, Museum.
44. J. A. D. Ingres (1780—1867): Selbstbildnis. Florenz, Uffizien.
45. J. A. D. Ingres: Mme Granger. Paris, Privatbesitz. Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin.
46. J. A. D. Ingres: Kleine Badende. Paris, Louvre. Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin.
47. J. A. D. Ingres: Das Türkenbad. Paris, Louvre.
48. J. A. D. Ingres: Odaliske. Paris, Louvre.

EVS IADIVTORIVM MEV INTENDE ONE AD ADIV

DE QVOILIQVE NON VEDE · YO MY RECORDE ·

MARG DE FRANCE